

ISSN: 1989-6972

D.O.I.: <http://dx.doi.org/10.12795/AdMIRA.2019.07.04>

Showrunners y personajes femeninos en las series de ficción de la industria televisiva norteamericana: Sharp Objects (Marti Noxon, HBO: 2018) Y Killing Eve (Phoebe Waller-Bridge, BBC America: 2018-)¹

Female Showrunners and Characters in Fiction Series in the North American Television Industry: Sharp Objects (Marti Noxon, HBO: 2018) and Killing Eve (Phoebe Waller-Bridge, BBC America: 2018-)

María José Higuera-Ruiz

Profesora contratada predoctoral F.P.U.

Universidad de Granada

E-mail: mhiguer@ugr.es



Pp.: 85- 106

Fecha de recepción del artículo: 09/04/2019

Fecha de aceptación definitiva: 02/05/2019

RESUMEN

El presente artículo estudia la figura de la mujer *showrunner* y los personajes femeninos en la ficción televisiva estadounidense. Para ello, desde una metodología cualitativa, se realiza una revisión bibliográfica de los textos sobre la historia del feminismo en la televisión. A continuación, la investigación se centra en dos proyectos específicos: *Sharp Objects* (2018), miniserie de Marti Noxon para HBO; y *Killing Eve* (2018-), ficción desarrollada por Phoebe Waller-Bridge en BBC America. Estos productos audiovisuales son analizados para conocer el contexto de producción, las características, y la interpretación y crítica de los mismos. Los resultados revelan una tradición masculina que domina el medio televisivo, tanto en los procesos de producción como en los contenidos de las series de ficción. No obstante, en la actualidad hallamos un incremento de mujeres *showrunners* que promueven la inclusión de personajes femeninos complejos y realistas, respondiendo a las demandas de los movimientos feministas contemporáneos.

Palabras Clave: Series de televisión; *showrunner*; personajes femeninos; feminismo; perspectiva de género; Norteamérica; *Sharp Objects*; *Killing Eve*.

ABSTRACT

This article studies the role of the female showrunner and the female characters in North American TV industry. To do so, qualitative methodology has been used to conduct a bibliographic review on the history of feminism in television media. Then, this research focuses on two projects: *Sharp Objects* (2018), miniseries developed by Marti Noxon and distributed by HBO; and *Killing Eve* (2018-), TV fiction developed by Phoebe Waller-Bridge and broadcasted on BBC America. These audiovisual products are analysed to better understand their production context, their characteristics, and their interpretation and criticism. The findings obtained show a male tradition which dominates the television media, both the production process and the content of the TV series. However, nowadays we can see tendency to increase the female showrunners, which promotes the inclusion of complex and realistic female characters in TV series, responding to the demands of feminist movements in the contemporary era.

Keywords: TV Series; showrunner; female characters; feminism; gender perspective; North America; *Sharp Objects*; *Killing Eve*.

¹ El presente artículo ha sido realizado durante la contratación pre-doctoral: "Formación de Profesorado Universitario" (FPU 15/00737) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España.

1.Introducción

Los trabajos realizados por los académicos en torno al feminismo en la industria televisiva norteamericana incluyen, entre otros parámetros, el estudio de la posición de la mujer dentro de dicha empresa y el análisis de contenido de los personajes femeninos de las series de ficción (Brunsdon, 1995). En este sentido, Thurmim (2004) declara que “es imposible dar respuestas definitivas a las preguntas sobre la proporción de hombres y mujeres en la pantalla y en el ámbito laboral”ⁱ (176). A pesar de ello, el acceso a los resultados de diversos estudios relacionados, la revisión histórica de la presencia femenina en la industria televisiva y el análisis de series de televisión específicas, permiten conocer la situación y evolución de la mujer en la ficción televisiva.

Durante la segunda mitad del siglo XX ocurren una serie de cambios sociales y personales que influyen sobre las mujeres, que empezaron a tomar decisiones sobre su vida amorosa, personal y laboral. Sin embargo, como Press (2018) indica, “mirando hacia atrás a esas décadas de cambios y turbulencias, sorprende lo poco que se tradujo a la pantalla de televisión, y lo poco que las mujeres tuvieron control creativo sobre los programas que América vio”ⁱⁱ (1). Los puestos de poder en las empresas de producción audiovisual en Estados Unidos han sido tradicionalmente desarrollados por hombres, dando lugar a una situación de desigualdad en dicho ámbito de la industria televisiva (Lauzen, Dozier y Horan, 2008; Cascajosa, 2016). De manera que advertimos una minoría de mujeres que desarrollan el perfil del *showrunner* –máximo responsable del proceso de producción, que supervisa las labores ejecutivas y creativas llevadas a cabo por los diferentes departamentos (Banks, 2015)–. No obstante, también señalamos importantes excepciones, especialmente en el género de la comedia (Martinez, 2017) y en el de la *soap opera* (Brunsdon, 1995).

En la actualidad, los canales de cable y los servicios de *streaming*, caracterizados por producir contenidos novedosos y arriesgados, ofrecen más oportunidades a las mujeres *showrunners* (Press, 2018). Asimismo, el auge de los movimientos feministas motiva la producción de series de ficción televisiva protagonizadas por personajes femeninos fuertes y complejos, que lideran tramas de diversa índole, y cuya vida profesional es más relevante que la amorosa (Weissmann, 2016).

El ascenso de la mujer guionista y productora ejecutiva al puesto del *showrunner*, y la inclusión de personajes femeninos alejados de estereotipos convencionales, están presentes en proyectos como *Sharp Objects* (Marti Noxon, HBO: 2018) y *Killing Eve* (Phoebe Waller-Bridge, BBC America: 2018-). Dichas series de ficción presentan un conjunto de parámetros que podemos apreciar, asimismo, en numerosos productos televisivos de la era contemporánea. Sin embargo, siguiendo las palabras de Press (2018), “a pesar de la reciente avalancha de altos perfiles, definiendo el espíritu de la época con programas creados, escritos y protagonizados por mujeres, la televisión sigue siendo una industria dominada por hombres”ⁱⁱⁱ (3).

2.Metodología

El presente artículo se dirige a conocer y valorar la inclusión de las mujeres guionistas y productoras ejecutivas en el proceso de creación y producción de series de ficción televisiva, así como su influencia en el desarrollo del proyecto. En este caso, la investigación se centra en la industria televisiva norteamericana en la era contemporánea, concretamente en dos trabajos específicos: *Sharp Objects* (HBO: 2018) creado por Marti Noxon, y *Killing Eve* (BBC America: 2018-) de Phoebe Waller-Bridge.

Con dicha finalidad, el diseño de la investigación se basa en una metodología de índole cualitativa. En primer lugar, se lleva a cabo una revisión bibliográfica y documental para establecer el contexto conceptual e histórico del ámbito de estudio. Los textos de Brunsdon (1995), Bielby y Bielby (1996), Benshoff (2016) y Martínez (2017) permiten conocer la posición de la mujer en la producción de series de televisión estadounidenses desde el origen de la industria. Los personajes femeninos más característicos serán estudiados a través de los trabajos de Kuhn (1984), Weissmann (2016), y Lauzen et al. (2008), entre otros autores. Asimismo, examinamos las teorías feministas aplicadas a la ficción televisiva desarrolladas por Lotz (2001), Warner (2015) o Patrick (2017), y cómo han influido en la producción de series de televisión en la era contemporánea.

A continuación, el texto presenta el análisis de las citadas *showrunners* –Marti Noxon y Phoebe Waller-Bridge– y sus respectivos trabajos, a través de la visualización de dichos productos y el estudio de tres apartados: el proceso de producción, las características del proyecto y la recepción del mismo. En primer lugar, acudimos a Caldwell (2008) y, desde la perspectiva de los *Media Production Studies* (Butler, 2012), atendemos al contexto de producción: la biofilmografía del *showrunner* y la intervención de otros agentes y factores en el proceso. A continuación, desarrollamos los componentes narrativos, estéticos y temáticos de la serie de ficción: la trama y su estructura, los personajes, el tiempo y el espacio, y la focalización; los códigos visuales, sonoros y sintácticos; y los temas desarrollados (Bordwell y Thompson, 1995; Sánchez-Noriega, 2006; Casetti y Di Chio, 2007; Carrasco-Campos, 2010). Finalmente, presentamos la recepción (Marzal-Felici y Gómez-Tarín, 2007; López-Gutiérrez y Nicolás-Gavilán, 2015), es decir, la interpretación y crítica de la obra audiovisual, en relación con los movimientos feministas y su influencia en la sociedad actual.

Los resultados alcanzados se estructuran en dos bloques de contenido. En primer lugar, se presenta el desarrollo teórico que permite conocer la posición de la mujer en el proceso de producción televisiva, los roles de los personajes femeninos en la ficción y el contexto histórico de ambas cuestiones. A continuación, se incluye el estudio de las citadas series de televisión, exponiendo los resultados en función de los parámetros anteriormente señalados.

3. Desarrollo teórico

3.1. La mujer en el proceso de producción de series de ficción televisiva

El estudio de la inclusión laboral del género femenino en el sector televisivo pone de manifiesto las escasas oportunidades de las mujeres para acceder a puestos de relevancia en el ámbito ejecutivo y creativo de dicha empresa, lo cual ha derivado en una importante demanda feminista para alcanzar la igualdad de acceso y ascenso en este medio (Weissmann, 2016). La discriminación de género, que relega a las mujeres a labores de secretariado y asigna los puestos más altos de la jerarquía de la producción televisiva a una mayoría masculina, ha estado presente desde los años 70, cuando se realizaron los primeros estudios sobre el perfil de la mujer en el mundo laboral de la televisión (Brunsdon, 1995). Asimismo, en dicha época la mayoría de los guionistas que componían la *writers' room* eran de género masculino, lo que suponía la marginalización de la mujer, apartada por no ser capaz de encajar en este “mundo de hombres” (Henderson, 2011).

Por lo tanto, independientemente de su formación y experiencia laboral, las mujeres productoras ejecutivas y guionistas han sufrido desigualdades laborales en la industria de la ficción televisiva. En este sentido, Bielby y Bielby (1996) expresan: “La gran

mayoría de los que toman las decisiones sobre cómo combinar el talento creativo con los proyectos comerciales son hombres”^{iv} (249). Del mismo modo, en la era contemporánea continúa existiendo un sesgo de género en la posición del *showrunner*, como indica un estudio realizado por la revista *Variety* (2016) sobre las cinco *networks* estadounidenses (ABC, NBC, Fox, CBS y the CW): de 50 *showrunners* en 38 series, casi el 80% son hombres (Martínez, 2017: 86).

Este panorama ha dado lugar a una serie de medidas que promueven la formación e inclusión de las mujeres en el proceso de producción de ficción televisiva, desde el curso de formación de *showrunners* de la *Writers’ Guild of America*, a los programas de prácticas ofertados por los estudios y las cadenas norteamericanas. Sin embargo, dichas opciones podrían resultar insuficientes desde la perspectiva de la contratación laboral y, en palabras de Martínez (2017), “la mayoría no aborda las prácticas de contratación que mantienen a las mujeres fuera de las posiciones de poder, sino que optan por ofrecer talleres, tutorías y clases que tratan la desigualdad de las mujeres como si fuera un problema de falta de formación, no de sesgo”^v (86).

Por otra parte, los productores ejecutivos suelen contratar a personas con intereses, experiencias y antecedentes similares a los suyos, de manera que la mayoría masculina en dichos puestos explica y perpetúa la desigualdad de género existente (Banks, 2015: 22). Siguiendo esta idea, el aumento de mujeres en la posición del *showrunner* contribuye favorablemente a la contratación de otras profesionales en los diferentes departamentos de la producción. En este sentido, Bielby y Bielby (1996) añaden que “cuando las mujeres se convierten en guionistas y productoras de series en curso, el número de mujeres que trabajan como guionistas aumenta sustancialmente”^{vi} (250). Martínez (2017) también afirma que “las mujeres en posiciones de poder tienden a apoyar y contratar a mujeres con mayor frecuencia. Sin mujeres en puestos de contratación clave, se vuelve más difícil para ellas ser contratadas en todos los ámbitos, en puestos de guionista u otros puestos del personal”^{vii} (87).

Por su parte, el *Center for the Study of Women in Television and Film*, en su estudio de las series norteamericanas de la temporada 2016/17, concluye que en los proyectos creados por mujeres se contratan más guionistas femeninas y se asignan más papeles protagonistas a dicho género. Ante estos resultados, Press (2018) añade que “es como un círculo cada vez más amplio en el que poderosas *showrunners* pueden permitir que otras creen imágenes culturales y narrativas que inspiren a la próxima generación de mujeres poderosas”^{viii} (3).

3.2. El personaje femenino en las series de ficción televisiva

El estudio de los personajes femeninos televisivos y sus roles contribuye a entender la construcción y consistencia de los estereotipos de género en la sociedad (Lauzen et al. 2008), debido a que la televisión se considera un “artefacto ideológico, reflejo de dinámicas culturales, así como agente de socialización capaz de reproducir y legitimar modelos femeninos” (Chicharro-Merayo, 2013: 11). La configuración del medio como herramienta de representación y perpetuación social en este contexto, se halla acentuada por el hecho de que la televisión ha estado tradicionalmente asociada a la mujer y al ámbito doméstico (Weissmann, 2016). Por lo tanto, los ejecutivos y creativos que producen las series de ficción son, asimismo, responsables de la imagen de la mujer que transmiten a la sociedad (Lauzen y Dozier, 2004).

Otros autores añaden que la crítica feminista que considera la televisión como reflejo de la sociedad resulta limitada y simplista. En este caso, Butler (2012) hace referencia a las

complejas relaciones que se producen en dicho medio de comunicación masiva, y enuncia una serie de factores –gustos estéticos de guionistas y directores, cuestiones económicas y políticas– que influyen notablemente en las series de ficción y en los estereotipos sociales que transmiten (411). Además, comparar a la mujer de la ficción con la de la realidad, como hacían los primeros estudios sobre feminismo televisivo, supone notables contrastes entre el modelo perfecto e invariable de las series de televisión, y la mujer del mundo real (Brunsdon, 1995).

Por otra parte, diversos estudios (Henderson, 2011; Weissmann, 2016) advierten una relación entre el género de los *showrunners* y guionistas, y las características de los personajes creados y desarrollados por dichos profesionales (Brunsdon, 1995). En este caso, Lauzen et al. (2008), a pesar de señalar la influencia de otros aspectos, encuentran que “los programas que emplean a una o más guionistas o creadoras tienen más probabilidades de presentar personajes femeninos y masculinos en roles interpersonales, mientras que los programas que emplean guionistas y creadores totalmente masculinos tienen más probabilidades de presentar tanto a personajes femeninos como masculinos en roles laborales”^{ix} (200).

Asimismo, la existencia de al menos una mujer guionista o productora ejecutiva repercute positivamente en el número de personajes femeninos de la ficción (Glascock, 2001). Del mismo modo, la inexistencia de *showrunner* de género femenino limita la creación de mujeres complejas que desempeñen papeles diferentes al de ama de casa, madre o esposa (Martínez, 2017). Por ello, los académicos y profesionales del medio apoyan la diversidad de guionistas en la *writers' room*, para hacer posible el desarrollo de historias convincentes que atraigan a grandes audiencias (Banks, 2015).

El estudio de los personajes femeninos en la historia de la ficción televisiva estadounidense nos permite advertir un modelo de representación que ha ido ligeramente evolucionando hasta la actualidad. En el origen del medio destacamos mujeres ridiculizadas y dependientes del género masculino, que se presentaban como objetos de deseo y no tenían protagonismo en la trama narrativa (Tous-Rovirosa, 2011). Long y Simon (1974: 108-109) confirman dicha cuestión en su investigación sobre las mujeres de 22 series de televisión: la mayoría eran casadas y con al menos un hijo, trabajaban como amas de casa y solían ser totalmente dependientes de sus maridos –incluso los personajes fantásticos y superheroínas debían encargarse de las tareas del hogar–. Por otra parte, en relación al aspecto físico de dichas mujeres, la mayoría eran de raza blanca, menores de 50 años, altas, delgadas, atractivas y bien vestidas (Weissmann, 2016).

El modelo establecido encuentra notables excepciones en destacados personajes como el de Mary Tyler Moore, uno de los primeros referentes del discurso feminista explícito en la ficción estadounidense (Lotz, 2001); o el de Roseanne, que estableció la base para hablar de política feminista en los años 90 (Ford, 2018b). Además, aparecen conceptos como el de “*heroine television*”: personaje femenino que vive de forma independiente, no tiene relaciones permanentes con los hombres, normalmente trabaja fuera de casa, e intenta hacer frente a su situación sin el apoyo masculino (Brunsdon, 1995); o el de “*unruly woman*”: mujer que rompe con los cánones sociales de apariencia y comportamiento asignados tradicionalmente al género femenino (Karlyn, 1990).

A comienzos del siglo XXI, a pesar de que los personajes femeninos continúan desarrollando papeles estrechamente relacionados con el romance, la familia y los amigos (Lauzen et al., 2008); las mujeres de las series de ficción contemporáneas no

renuncian al amor, pero tampoco a su realización personal ni profesional (Median, Aran, Munté, Rodrigo y Guillén, 2010).

Lotz (2001) advierte un panorama novedoso que permite y demanda nuevas perspectivas en el estudio del feminismo en la televisión:

Todo este trabajo sobre las formas que toma el feminismo en los textos contemporáneos de la televisión de los Estados Unidos, expande la investigación significativa que examina la representación y circulación de las ideas feministas en los medios. El estudio del feminismo en los medios debe adoptar nuevas formas de identificar y explorar desarrollos textuales, a medida que los teóricos reconocen nuevas formas de entender las relaciones de poder y género que circulan en las sociedades, y las mujeres que viven en esas sociedades redefinen sus preocupaciones y prioridades^x (117).

Hablamos de post-feminismo o feminismo de tercera generación (Chicharro-Merayo, 2013), y de nuevas series de televisión donde la mujer, abandonando sus roles tradicionales, comienza a cuestionar la ideología patriarcal y a alejarse de las preocupaciones por su aspecto físico y sus relaciones con los hombres (Tous-Rovirosa, 2011).

3.3. Perspectiva feminista de la historia de las series de ficción televisiva norteamericanas

La historia de la mujer en la industria televisiva estadounidense requiere destacar el caso de Gertrude Berg, que desarrolló por primera vez el perfil del *showrunner*, respondiendo ante la máxima responsabilidad creativa y ejecutiva en la serie *The Goldbergs* (CBS: 1942-1951), donde fue guionista, productora y actriz (Banks, 2013; Press, 2018). En la misma década, Lucille Ball, co-propietaria de Desilu Productions, produjo *I Love Lucy* (Jess Oppenheimer, CBS: 1951-1957) (Benshoff, 2016), cuya trama rompe con las ideas del patriarcado al presentar a una mujer que abandona las tareas del hogar para acercarse al mundo laboral en los años 50 (Butler, 2012).

Posteriormente, no hallamos mujeres representativas hasta los años 70, cuando la segunda ola del feminismo llegó a Norteamérica. El acceso a la educación superior y al mundo laboral, la igualdad salarial, y la crítica a la imposición del matrimonio y la maternidad, son algunas de las ideas que caracterizaron este movimiento social y, del mismo modo, la ficción televisiva de la época (Dow, 2005). En este contexto resulta imprescindible nombrar nuevamente a Mary Tyler Moore, creadora de la serie *The Mary Tyler Moore Show* (James L. Brooks y Allan Burns, CBS: 1970-1977), con la que propuso un nuevo tipo de personaje femenino que ha sido un referente para posteriores producciones (Benshoff, 2016). Esta ficción televisiva “solidificó su estatus en la historia de la televisión como la comedia que establece el estándar para las representaciones de la condición de mujer independiente”^{xi} (Dow, 2005: 379). Tyler Moore se presentó como una profesional cuya “autoridad nunca se puso en duda en la pantalla o detrás de las escenas”^{xii} (Press, 2018: 5), y encarnó a la mujer “*all alone*”: un personaje femenino caracterizado por su total independencia del género masculino que, en este caso, trabajaba en la sala de redacción de una televisión, puesto generalmente asignado a los hombres (Dow, 2005: 379).

A lo largo de la década se produjeron varias series protagonizadas por mujeres solteras, divorciadas y/o sin hijos, que rompieron con los cánones establecidos. Sin embargo, la mayoría de estos proyectos no incluían contenidos explícitamente feministas en su narrativa, sino que se limitaban a mostrar lo que Dow (2005) denomina un estilo de vida

feminista en televisión, caracterizado por una forma de vivir y no de pensar. El autor señala algunas excepciones, como el tratamiento del divorcio en *One Day at a Time* (Whitney Blake, Norman Lear y Allan Manings, CBS: 1975-1984), o dramas donde las mujeres desempeñan labores masculinas y luchan contra el crimen: *Charlie's Angels* (Ivan Goff y Ben Roberts, ABC: 1976-1981), *Wonder Woman* (William Moulton Marston y Stanley Ralph Ross, ABC: 1975-1979) o *The Bionic Woman* (Kenneth Johnson, ABC: 1976-1978). No obstante, la mayoría de estos personajes fueron criticados debido a su dependencia de los hombres y a la presentación de su cuerpo como objeto de deseo sexual (Dow, 2005).

Por otra parte, el perfil de la mujer *showrunner* y guionista era mínimo y excepcional. Así lo demuestra el estudio de la *Writer Guild of America* (1974) que puso de manifiesto la desigualdad de género en la sala de guion: solo el 6,5% de las series de prime-time de esa temporada tenían contratadas al menos a una mujer guionista (Press, 2018).

En los años 80, Susan Harris (*The Golden Girls*, NBC: 1985-1992) y Diane English (*Murphy Brown*, CBS: 1988-1998) ejemplifican a las creadoras femeninas de la época cuyas ideas se manifestaban a través de sus personajes. Asimismo, Roseanne Barr, co-creadora, escritora y actriz de *Roseanne* (Roseanne Barr y Matt Williams, ABC: 1988-1997), destaca por su carácter crítico y descarado para transmitir ideas feministas en la ficción y en la realidad (Ford, 2018b).

Durante los años 90 apreciamos el protagonismo femenino en la producción de series dramáticas como *Charmed* (WB: 1998-2006) de Constance M. Burge o *Judging Amy* (CBS: 1990-2005) de Barbara Hall (Cascajosa, 2010), quien declaró que las mujeres guionistas luchan por alcanzar la posición del *showrunner*, techo de cristal que intentan romper en la actualidad (Hall, en Priggé, 2005). En esta época también se desarrollan series con un alto componente feminista que permiten la inclusión de temas sexuales a través de las chicas de *Sex in the City* (Darren Star, HBO: 1998-2004), o el empoderamiento femenino de mujeres guerreras y fantásticas como *Xena: Warrior Princess* (Sam Raimi, John Schulian y R.J. Stewart, Sindicación: 1995-2001) y *Buffy the Vampire Slayer* (Joss Whedon, The WB: 1997-2003) (Dow, 2005).

Durante el siglo XXI asistimos a un incremento de series de televisión norteamericanas creadas, escritas y dirigidas por mujeres. Siguiendo esta idea, Ford (2018b) expresa que:

Estas series constituyen un ciclo al que llamo *televisión cinematográfica feminista*, están en gran parte escritas y dirigidas por mujeres con una fuerte visión de autor, y emplean una gama de estéticas que recurren al cine de referencia. Estas series, centradas en las mujeres, funcionan a través de diferentes géneros, plataformas de distribución, estilos, formatos y líneas de raza y clase. Sin embargo, las series están unidas con su compromiso con las ideas y los problemas feministas, y con cómo juegan con los límites disueltos entre la televisión y el cine. Este ciclo está definido por la tendencia cinematográfica de cada serie, su autoría y su sensibilidad feminista^{xiii} (17).

Amy Sherman-Palladino representa el inicio del protagonismo de la mujer *showrunner* en la *Tercera Edad Dorada de la Televisión* gracias a series como *Gilmore Girls* (WB: 2000-2006), en los inicios del siglo, o *The Marvelous Mrs. Maisel* (Amazon Prime Video: 2017-), en la actualidad. Asimismo, Shonda Rhimes –*Grey's Anatomy* (ABC: 2005-), *Private Practice* (ABC: 2007-2013), *Scandal* (ABC: 2012-2018)– también ocupa un lugar destacado al ser la primera *showrunner* afroamericana, y presentar proyectos caracterizados por el empoderamiento femenino y la diversidad étnica y

cultural (Levine, 2013; Warner, 2015). Lena Dunham, *showrunner* de *Girls* (HBO: 2012-2017) y *Camping* (HBO: 2018), también manifiesta un marcado carácter feminista a través de sus personajes de ficción, así como mediante su actuación en los círculos mediáticos y sociales (Woods, 2015).

Las plataformas de *streaming* –Netflix, Hulu, Amazon Prime Video– y los canales de cable –HBO, Showtime, Starz–, hacen patente una mayor diversidad e inclusión de las mujeres en el puesto del *showrunner*: Jenji Kohan (*Weeds* –Showtime: 2005-2012–, *Orange is the New Black* –Netflix: 2013-2019–, *Glow* –Netflix: 2017– –), Michelle Ashford (*Masters of Sex* –Showtime: 2013-2016–), Jill Soloway (*Transparent* –Amazon Prime Video: 2014– –), Frankie Shaw (*SMILF* –Showtime: 2017– –), o Tanya Saracho (*Vida* –Starz: 2018– –), son algunos ejemplos de dicha situación. De manera que “parece que la televisión –y especialmente el cable y la televisión en *streaming*– está permitiendo más oportunidades a las mujeres que las películas para ser productoras creativas, para contar diferentes tipos de historias desde un femenino (y, con suerte, feminista) punto de vista”^{xiv} (Benshoff, 2016: 164). Sin embargo, como demuestra el citado estudio del *Center for the Study of Women in Television and Film* (2016/17), solo el 26% de los creadores de series para estos canales y plataformas son mujeres, por lo que aún existe una situación de desigualdad en este sector (Press, 2018: 3).

En relación con las tramas, personajes y contenidos, las producciones televisivas de la última década permiten reflexionar sobre el feminismo y las tensiones culturales y sociales de las mujeres (Woods, 2015), han reformulado la representación tradicional de personajes como el de la niñera (Patrick, 2017) o las relaciones entre madres e hijas (Karlyn, 2011), y presentan a una mujer actual y realista, alejada de modelos femeninos estereotipados. Las protagonistas de *Girls* (Lena Dunham, HBO: 2012-2017), *Mom* (Chuck Lorre, Gemma Baker y Eddie Gorodetsky, CBS: 2013–) o *Dietland* (Marti Noxon, AMC: 2018) (Ford, 2018b) permiten ejemplificar dichas afirmaciones.

4. Estudio de serie de ficción televisiva: *Sharp Objects* (Marti Noxon, HBO: 2018)

4.1. Contexto de producción

Marti Noxon (1964, California, Estados Unidos) comenzó su carrera de guionista como asistente en diferentes series de televisión, destacando su experiencia con Barbara Hall, quien le enseñó que “puedes ser mujer y ser suave... pero ser dura”^{xv} (Noxon, entrevista en Spicuzza, 2000)^{xvi}. Sin embargo, su trabajo en la *writers' room* de *Buffy, the Vampire Slayer* (Joss Whedon, The WB: 1997-2003) marca un punto de inflexión en su currículum al adoptar el puesto del *showrunner* en la sexta temporada, tras la marcha de Whedon. El personaje de Buffy resulta especialmente importante para la creadora: “Sinceramente me identifico más con Buffy. No porque pueda aplastar cosas con mis manos, o porque sea súper fuerte. Sino porque, como Buffy, mi vida amorosa fue un desastre durante años y años, y simplemente no funcionó. Así que me identifico constantemente con ella”^{xvii} (Noxon, entrevista en IMDb, 2001)^{xviii}.

Esta experiencia en el puesto del *showrunner* proporcionó a Noxon la formación necesaria para desarrollar sus propios proyectos, en los que ha ejercido como productora ejecutiva, guionista y, ocasionalmente, directora: series de televisión como *Girlfriend's Guide to Divorce* (Bravo: 2014-2018), *UnReal* (Lifetime: 2015-2018) y *Dietland* (AMC: 2018); o películas como *To the Bone* (Netflix: 2017). Dichos títulos constituyen una biofilmografía caracterizada por la creación de universos femeninos, donde las

mujeres son protagonistas de problemas actuales: el divorcio, el mundo laboral, la aceptación personal y social, o los trastornos alimenticios (*Variety 500*, 2018)^{xix}.

El 8 de julio de 2018 el canal de cable HBO estrena el último proyecto de Noxon, la miniserie *Sharp Objects*, adaptación de la novela de Gillian Fynn del mismo nombre. Junto con *Dietland* o *Big Little Lies*, se incluye dentro de la ficción televisiva basada en novelas escritas por mujeres que representan los feminismos populares contemporáneos (Ford, 2018a). Aunque la historia fue pensada como largometraje, la *showrunner* convenció a la empresa eOne –poseedora de los derechos–, a la cadena –que produciría y distribuiría el proyecto– y a la autora de la novela, de las posibilidades de la trama como miniserie (Chitwood, 2017)^{xx}. Noxon ejerce como creadora, productora ejecutiva y guionista –firmando dos capítulos–, y contrata a Jean-Marc Vallée para la dirección de los ocho episodios, protagonizados por Amy Adams, Patricia Clarkson y Eliza Scanlen.

4.2. Características del proyecto televisivo

4.2.1. Componentes narrativos

La trama presenta la historia de Camille Preaker –Amy Adams–, una reportera de St. Louis que es enviada por su jefe Frank Curry –Miguel Sandoval–, con el que tiene una relación paterno-filial importante, a su ciudad natal para investigar el caso de dos niñas desaparecidas. El reencuentro de Camille con Wind Gap, la casa familiar y su madre Adora –Patricia Clarkson–, hacen resurgir una serie de recuerdos y sentimientos traumáticos sobre la muerte de su hermana Marian –Lulu Wilson–. Este hecho marco su infancia, derivando en el alcoholismo y la autolesión a través de heridas en forma de palabras que quedan cicatrizadas en su piel.

El espectador advierte una relación tóxica y compleja entre Camille y Adora, caracterizada por su actitud manipuladora, narcisista y conservadora; y, asimismo, entre ésta y su otra hija Amma –Eliza Scanlen–, hacia la que demuestra un claro favoritismo. Sin embargo, Amma ha aprendido a adoptar un papel en casa: infantilizado, dócil y complaciente; y otro totalmente diferente en la calle: descarado, engreído y alborotador. Dicha actitud es denominada por Murphy (2018) como “el clásico ángel en casa y demonio en la calle”^{xxi} (182).

El caso de las niñas desaparecidas lleva a Camille a emprender una investigación paralela sobre la muerte de Marian, gracias a la ayuda del detective Richard Willis –Chris Messina–. De este modo, la protagonista descubre que su madre padece el síndrome de Munchausen por poderes: un trastorno psiquiátrico en el que las víctimas dañan a las personas que tienen a su cargo para obtener el placer de sentirse necesitadas, y adquirir atención y reconocimiento por ello.

Dicha revelación permite deducir que Marian murió a causa del veneno suministrado por su madre, práctica que continúa ejerciendo con Amma; y que Adora también es culpable de la muerte de las niñas desaparecidas, debido a la relación que tenía con las mismas. El conflicto se resuelve y Camille vuelve a St. Louis llevando consigo a su hermana pequeña, dándole una oportunidad para vivir de forma tranquila y pacífica. Sin embargo, la trama finaliza cuando Camille encuentra uno de los dientes de las niñas asesinadas en la casa de muñecas de Amma, descubriendo que ella es la verdadera asesina, aunque lo único que le importa es que no le cuente a su madre lo que ha hecho, poniendo nuevamente de manifiesto la enfermiza relación entre Adora y sus hijas.

La miniserie está compuesta por una única temporada de 8 capítulos de 50-60 minutos de duración. El formato y el contenido de los mismos nos dirigen al género dramático.

En este caso, hallamos una trama principal que se desarrolla a lo largo de los episodios: la investigación de las niñas desaparecidas. Sin embargo, advertimos que dicho conflicto es el vehículo para conocer las circunstancias personales de la protagonista y el misterio de la muerte de su hermana.

El argumento tiene lugar en la ciudad de Wind Gap, en espacios exteriores –calles y bosques–, pero también en interiores muy representativos: hoteles de carretera donde Camille muestra su imagen más desfavorecida, o la mansión de la familia, cuya réplica en miniatura pone de manifiesto su fuerte carácter icónico. El tiempo se halla notablemente fragmentado por la inclusión de *micro-flashbacks* que presentan la infancia de la protagonista a través de imágenes más o menos aisladas, así como de varias escenas estables sobre el periodo que ésta pasó en un centro psiquiátrico. Por otra parte, al final de la serie podemos destacar una breve elipsis temporal hacia delante, cuando Camille y Amma se mudan a St. Louis para comenzar una nueva vida.

En relación con el punto de vista, la focalización es externa y varía en función de la trama. Sin embargo, la mayor parte del tiempo adopta la perspectiva de Camille. De hecho, la cámara nos permite entrar en su psique y conocer sus sueños y recuerdos del pasado a través de los citados *flashbacks*.

4.2.2. Componentes estéticos

El proyecto presenta códigos visuales caracterizados por la estética gótica que evoca una época pasada y conservadora. Podemos destacar la elección de planos y composiciones sencillas que, asimismo, responden a significados específicos dentro de la narrativa audiovisual: planos cerrados para mostrar sentimientos y planos amplios para describir espacios. Además, apreciamos el uso de la cámara en mano de forma frecuente, cuya inestabilidad nos transmite dicha faceta de la protagonista. La iluminación es utilizada de forma muy marcada, especialmente con su uso en clave alta durante los breves *flashbacks* o con la inclusión de velas en algunas escenas. Por su parte, hallamos colores poco saturados, destacando el beige, el dorado, el verde o el azul; que contrastan con el negro y el gris de la ropa de Camille.

Los códigos sintácticos hacen referencia a los elementos del montaje. En este caso, se incluyen transiciones al corte combinadas con planos altamente iluminados o desenfocados durante los *flashbacks*, que proporcionan un ritmo lento para transmitir misterio, o acelerado –el *flashback* del asesinato inserto en los títulos de crédito– para impactar al espectador. También destacamos planos del presente y del pasado de Camille cuyo montaje responde a la analogía de movimiento o de composición entre ambas imágenes. Por otra parte, debemos señalar el inserto del título del capítulo: un corte tras algunos minutos de metraje que muestra un plano negro y una palabra en blanco con una tipografía característica de máquina de escribir.

El resto de la trama se caracteriza por un ritmo aparentemente lento donde, sin embargo, cada elemento incluye un significado concreto que requiere de la atención del espectador. En este punto, resulta interesante anotar la aparición de una serie de palabras relacionadas con el estado de ánimo de Camille durante diferentes momentos: “*harmful*” rayada en un coche cuando Amma le insiste para que vaya a una fiesta, o “*wrong*” iluminada en la pantalla de la radio del coche antes de desmayarse (Framke, 2018)^{xxii}.

Respecto a los códigos sonoros, destacamos diversos efectos de sonido que acentúan la intención de los planos, como el ruido de fondo de las cigarras que indica el final del

verano. Asimismo, los diálogos son empleados de forma significativa, especialmente si atendemos al ritmo y tono de la voz de los personajes en función de su personalidad.

4.2.3. Componentes temáticos

Sharp Objects emplea un caso de asesinato de adolescentes para contar una historia mucho más compleja a través de personajes profundos y dañados. Las ideas temáticas de la ficción presentan la enfermedad psicológica y psiquiátrica a través de la tóxica relación de una madre con sus hijas (Murphy, 2018).

La importancia de las apariencias, especialmente en núcleos pequeños de población, queda representada a través del personaje de Adora, que se convierte en la líder o referente de su casa y de todo el pueblo. Sin embargo, su aspecto impoluto esconde un narcisismo patológico que deriva en el envenenamiento y cura de sus hijas de forma reiterada, en busca de la atención y reconocimiento de los que la rodean.

Dicha situación hace que la ira y el horror se desarrollen a través de Camille y Amma. En el primer caso, desemboca en la enfermedad psiquiátrica que lleva a la hija mayor a autolesionarse. En el segundo, Amma asesina a sus compañeras temerosa de perder la atención de su madre (Murphy, 2018).

La vida personal y los recuerdos de la protagonista, la inmersión en su mente traumatizada, y cómo dichas cuestiones influyen en el presente de Camille, permiten utilizar las imágenes para ahondar en temas psicológicos complejos que condicionan las relaciones de estas tres mujeres: “Muchos de los conceptos temáticos más efectivos de la serie están subrayados por motivos visuales recurrentes, que refuerzan este sentido de que *Sharp Objects*, en un estilo gótico clásico, trata sobre el doloroso proceso de desbloqueo e interpretación de lo que hasta ahora ha sido reprimido con fuerza dentro de la psique dañada de Camille”^{xxiii} (Murphy, 2018:181).

4.3. Interpretación y crítica

Esta ficción televisiva recibe una gran aceptación por parte de la audiencia y la crítica, considerándola “una de las series más atrevidas y complejas del año”^{xxiv} (Framke, 2018). Siguiendo esta afirmación, *Sharp Objects* obtiene un 92% de puntuación, basada en 100 revisiones positivas de la crítica, y un 79% por parte de la audiencia, en el ranking de la web estadounidense *Rotten Tomatoes*^{xxv}.

Por otra parte, valoramos la presencia del proyecto en los festivales de la temporada televisiva, destacando la interpretación de Amy Adams, que gana el premio de los *Critics' Choice Television Awards* y de los *Satellite Awards*; y de Patricia Clarkson, ganadora en los *Golden Globes Award* y en los *Critics' Choice Television Awards*. Señalamos, asimismo, diversas nominaciones a la mejor miniserie: *Gotham Awards*, *Golden Globes Awards* y *Satellite Awards*.

La producción y distribución de *Sharp Objects* en el canal de cable HBO, junto con otras series con características similares que han motivado su comparativa –como *Big Little Lies* (David E. Kelley, HBO: 2017-)–, contribuye a la imagen de marca de la cadena que, a pesar de asociarse con dramas protagonizados por hombres, incluye notables excepciones a dicha cuestión. Estamos ante una tipología de ficción televisiva caracterizada por personajes femeninos, protagonistas de tramas complejas y totalmente alejados de los roles convencionales.

5. Estudio de serie de ficción televisiva: *Killing Eve* (Phoebe Waller-Bridge, BBC America: 2018-)

5.1. Contexto de producción

La actriz, guionista y productora ejecutiva Phoebe Waller-Bridge (1985, Londres, Inglaterra) comienza su carrera en la industria televisiva británica gracias a la interpretación de papeles aislados en diversas series del país. En el año 2016 crea y produce sus primeros proyectos: *Crashing* (Channel 4: 2016-) y, especialmente, *Fleabag* (BBC Three: 2016-), basada en una obra teatral de su autoría. Dicha ficción le permitió el reconocimiento internacional cuando Amazon Prime Video compra, co-produce y distribuye esta comedia negra protagonizada por la propia Waller-Bridge, que interpreta a una joven irónica y descarada, adicta al sexo, y con una crisis de identidad en la vida moderna londinense (Barraclough, 2016)^{xxvi}.

El éxito adquirido por la *showrunner* en Estados Unidos le da la oportunidad de adaptar para la televisión la serie de novelas escritas por Luke Jennings: *Codename Villanelle* (2014-2016), a través de un proyecto para el canal BBC America: *Killing Eve* (BBC America: 2018-). Esta cadena es una empresa compuesta por BBC (Inglaterra) y AMC (Norteamérica), con una amplia tradición televisiva en Estados Unidos. Sin embargo, precisa de productos televisivos innovadores para hacer frente a la competencia tras la llegada de los canales de cable y los servicios de *streaming*.

Asimismo, la fortaleza del movimiento feminista en la industria televisiva norteamericana favorece el desarrollo y éxito de series de televisión como *Killing Eve* que, en palabras de Sarah Barnett, presidenta de la cadena BBC America:

Es la encarnación de un proyecto dirigido por mujeres. No se trata de contar historias de mujeres fuertes necesariamente. Hay tantos sabores de historias de hombres que están representados en roles de héroe o antihéroes, que es hora de comenzar a contar historias donde están representados los muchos matices de ser mujer, y solo hemos empezado a hacerlo. Se está produciendo un maravilloso cambio en el mar, cuando nos estamos alejando profundamente de una suposición invisible e inconsciente de que las grandes historias tienen hombres en el centro, y cualquier otra cosa es un subconjunto de eso^{xxvii} (Barnett, entrevista en Stewart, 2018b)^{xxviii}.

El 8 de abril de 2018 se estrena *Killing Eve* en Estados Unidos, y en septiembre del mismo año en Inglaterra, donde BBC One y BBC Three se encargan de su emisión. Waller-Bridge desarrolla el perfil de *showrunner* y productora ejecutiva, junto con Sally Woodward Gentle y Lee Morris; y firma la mitad de los guiones de la ficción, protagonizada por Sandra Oh y Jodie Comer. En el rodaje, Damon Thomas dirige los últimos tres capítulos y supervisa el trabajo del resto de los directores contratados (Stewart, 2018a)^{xxix}.

BBC America anuncia que la segunda temporada de *Killing Eve* incluye a Emerald Fennell como coordinadora de la *writers' room*, y dos nuevas directoras de rodaje: Lisa Bruhlmann y Francesca Gregorini. Estas incorporaciones se deben a la gran carga de trabajo de Waller-Bridge, que prepara la segunda temporada de *Fleabag* (2019) y un nuevo proyecto para HBO: *Run* (Otterson, 2019)^{xxx}.

5.2. Características del proyecto televisivo

5.2.1. Componentes narrativos

El argumento de *Killing Eve* presenta y desarrolla el esquema tradicional del género de espionaje en el que el detective persigue al asesino. Sin embargo, en este caso hallamos a dos mujeres: Eve Polastri –Sandra Oh–, una operadora del servicio secreto MI5, aburrida de su rutina diaria; y la asesina psicópata Villanele/Oksana Astankova –Jodie Comer–, que mata de forma fácil y elegante a personas significativas alrededor de Europa, por encargo de una organización terrorista.

Cuando uno de los asesinatos de Villanele debe ser investigado por Eve y su compañero Bill Pargrave –David Haig–, el caso les despierta tal interés que la pareja comienza a actuar sin el consentimiento de su supervisor, Frank Hallett –Darren Boyd–, que decide despedirlos por desobediencia. Sin embargo, la actitud de Eve llama la atención de Carolyn Martens –Fiona Shaw–, jefa de la sección rusa del MI6, una mujer decidida y autoritaria cuyas relaciones pasadas acabarán haciendo dudar a Eve de su confianza. Carolyn decide reclutarla junto con su compañero, la asistente Elena Felton –Kirby Howell-Baptiste– y el informático Kenny Slowton –Sean Delaney–, para continuar trabajando en el caso. Por su parte, Villanele únicamente se relaciona con el contacto encargado de asignarle los casos: Konstantin Vasiliev –Kim Bodnia–, que en ocasiones actúa como una figura paterna para ella.

A lo largo de la investigación, Eve y Villanele acaban desarrollando una obsesión mutua, que adquiere cierta índole sexual, especialmente por parte de la asesina. Ésta manda a Eve una maleta con ropa y perfume de marca, fantasea con su nombre en sus relaciones sexuales con otras mujeres, o le roba su maleta y utiliza algunas prendas de forma significativa.

En cuanto a la estructura narrativa, la primera temporada de la serie está compuesta por 8 episodios de 40-50 minutos de duración, que desarrollan una única trama principal sin impedir la intervención de pequeños conflictos secundarios derivados de la misma, como la relación de Eve con su marido Nico –Owen McDonnell–. Se trata de un drama de género de espionaje que incluye un tono irónico y cómico en ciertos momentos de tensión. Además, como se ha indicado anteriormente, presenta interesantes novedades al ser protagonizado por dos mujeres, y cambiar el sexo de dos personajes que en la novela original eran hombres –Carolyn Martens y Elena Felton–. Waller-Bridge declara que “hubo una reunión en la que alguien dijo: ‘No podemos tener demasiadas mujeres, lo que significa que se verá increíble’”, y ella respondió “¿De qué diablos estás hablando? No será así si está bien escrito y bien rodado”^{xxxii} (Waller-Bridge, entrevista en Stewart, 2018b).

El espacio de la trama abarca diferentes capitales de países europeos –Berlín, Toscana, Rumanía–, destacando Londres y París. En la mayoría de los casos se trata de espacios exteriores, pero también advertimos destacadas acciones que tienen lugar en casa lujosas, edificios de empresas y organizaciones, o la pequeña oficina del servicio MI6. El tiempo es lineal, sin elipsis destacables ni saltos temporales. No obstante, podemos apreciar ciertos retrocesos a través de recuerdos que son contados por los personajes e ilustrados con fotografías: el origen de los trastornos psicóticos y violentos de la asesina, o la relación entre Carolyn y Konstantin. Por su parte, el punto de vista responde a una focalización externa que va cambiando en función de la trama, especialmente entre el personaje de Eve y Villanele.

5.2.2. Componentes estéticos

Los códigos visuales de *Killing Eve* incluyen un uso variado del lenguaje audiovisual según el significado narrativo que se pretenda transmitir: movimientos de cámara propios del rodaje de persecuciones, el uso del zoom con intenciones descriptivas o emotivas, o planos generales de las ciudades donde se desarrolla la trama. En este último caso, resulta significativo añadir que dichas imágenes no suelen ser representativas del lugar que muestran, lo que aleja al espectador del punto de vista turístico y lo adentra en la vida de los ciudadanos. Por su parte, la iluminación es utilizada de forma convencional en la mayoría de las ocasiones, y la colorimetría varía en función del espacio y la atmósfera: colores pasteles en el piso de Villanele, frente a grises, verdes y negros en la cárcel rusa.

El montaje contribuye a un ritmo ágil que favorece el desarrollo de la trama y la inclusión de nuevos elementos en cada capítulo. En este caso, destacamos el corte para incluir el título de la serie: un plano de color donde se insertan las palabras “Killing Eve” con otro color complementario, y se aprecia un zoom de acercamiento mientras se desprende una gota de una de las letras.

En relación con la banda sonora, destacamos la variedad de idiomas y acentos que podemos apreciar en los diálogos de Villanele. Esta característica permite y facilita la comunicación de la asesina con personas de diferentes países, haciendo posible y dando credibilidad al desarrollo del guion. Asimismo, es esencial indicar el uso anempático de la música –de David Holmes– como herramienta de contrapunto: melodías cuyos ritmos y letras producen un efecto contrario al de las imágenes que se muestran en la pantalla.

5.2.3. Componentes temáticos

Killing Eve presenta una trama de detectives y asesinos en la que la temática terrorista hace avanzar la historia. Sin embargo, el desarrollo de la misma nos permite deducir que dichos conceptos son utilizados para transmitir otro tipo de cuestiones. En este caso, los ejes temáticos principales de la ficción se articulan a través de sus personajes protagonistas, proporcionando una serie de ideas femeninas y feministas de diversa índole.

Por una parte, el desarrollo personal de Eve permite dar a conocer la valentía de la mujer que rompe con su vida rutinaria y, a pesar de la negativa de su marido, emprende una nueva y peligrosa aventura en secreto. La intuición femenina, la persistencia y la fortaleza, se representan en un personaje que, igualmente, necesita el apoyo de sus amigos y familiares para hacer frente a sus debilidades.

Por otra parte, Villanele rompe con los esquemas de la psicopatía violenta al desarrollar un personaje cuya falta de moral podría resultar divertida, gracias a la elegancia y eficacia de su actuación. La desobediencia que la infantiliza deriva en el libertinaje que caracteriza todos los aspectos de su vida y, asimismo, contribuye a la atracción por parte del espectador.

5.3. Interpretación y crítica

La recepción de *Killing Eve* destaca por un ascenso en los índices de audiencia desde el inicio de su emisión, alcanzando 1,25 millones de espectadores en el último episodio según el ranking de Nielsen (Stewart, 2018a). A pesar de que en España la serie es emitida a través de la plataforma de *streaming* de HBO, en América el público debe esperar semanalmente el estreno de un nuevo episodio en BBC America, por lo que

resulta destacable la alta fidelidad hacia el programa. Los índices de *Rotten Tomatoes*^{xxxii} también representan la buena aceptación del proyecto a través de sus puntuaciones: 98% en la crítica y 89% en la audiencia.

En relación con los premios y festivales de cine y televisión, podemos destacar que *Killing Eve* fue nominada a los *Primetime Emmy Award* en las categorías de mejor guion de serie dramática y mejor actriz de serie dramática –Sandra Oh–. Además, ganó el *Gotham Awards* a mejor serie de larga duración y el premio de la *Television Critics Association* a mejor programa.

Nuevamente, dichos resultados permiten apreciar el auge de una serie femenina de esta tipología, valorando la aceptación que sus contenidos están adquiriendo en la era contemporánea, así como su asociación con los movimientos feministas actuales. Estamos ante mujeres complejas y reales que, lejos de alcanzar la perfección, desarrollan debilidades y patologías, dando lugar a personajes atrayentes que resultan llamativos para todo tipo de público.

6. Conclusiones

La investigación sobre las series de ficción televisiva norteamericanas desde una perspectiva femenina y feminista, estudiando el perfil desarrollado por las mujeres en el proceso de creación y producción de dichos productos, así como los personajes femeninos y los roles que desarrollan, permite extraer una serie de conclusiones al respecto.

La revisión histórica de la industria televisiva de Norteamérica desde una perspectiva de género, hace patente la desigualdad en el acceso a los puestos de control ejecutivo y creativo de la producción. En este caso, destacamos la escasez de mujeres *showrunners*, la minoría de guionistas mujeres en la *writers' room* y el desempeño mayoritario del puesto de secretaria por dicho género. Frente a la histórica dominación masculina de esta empresa, sobresalen notables nombres femeninos, como el de Lucille Ball, Mary Tyler Moore o Roseanne Barr, que se han configurado como modelos de inspiración en la era contemporánea, cuando el número de mujeres *showrunners* experimenta un importante ascenso, aunque continúa siendo notablemente inferior al de los hombres que desarrollan dicho perfil.

La inclusión de mujeres en los procesos de toma de decisiones sobre el desarrollo de la ficción televisiva, influye favorablemente en la contratación de otras profesionales para desempeñar la labor de guionista, directora o editora en esta empresa. Asimismo, el liderazgo de la producción por parte de una mujer *showrunner* tendrá consecuencias positivas en la caracterización de los personajes femeninos de dicha ficción. En este caso, las mujeres se han representado tradicionalmente respondiendo a estereotipos sociales que la limitaban a ser amas de casa, esposas, madres y consumidoras, desarrollando roles simples y complementarios en las tramas, y/o mostrándose como objetos de deseo sexual.

Los personajes femeninos descritos hallan igualmente excepciones en la historia de la ficción televisiva estadounidense, así como, especialmente, en la actualidad. En este punto, las dos series analizadas –*Sharp Objects* y *Killing Eve*– presentan mujeres complejas como protagonistas, cuyas vidas profesionales y personales ocupan las tramas principales, relegando su interés por las relaciones amorosas o las preocupaciones sobre su aspecto físico a un segundo plano. Los personajes masculinos,

por su parte, desarrollan papeles secundarios que, en ocasiones, llegan a ser prescindibles.

Ambos proyectos son liderados por mujeres –Marti Noxon y Phoebe Waller-Bridge–, lo que influye positivamente en la configuración de equipos de producción compuestos por profesionales de dicho género, así como en el desarrollo de historias femeninas y feministas que responden a los movimientos sociales contemporáneos. Dichos productos televisivos destacan por pertenecer al género dramático, utilizar una realización audiovisual y estructuras narrativas complejas, así como incluir ideas temáticas atractivas e innovadoras. Dichas características suponen la aceptación y popularidad por parte de un público masivo que demanda tramas diferentes y realistas para las mujeres de las series de televisión.

El estudio de la mujer *showrunner* y los personajes femeninos en la ficción televisiva, así como su conexión con los feminismos contemporáneos, motiva futuras investigaciones relacionadas. En este caso, se promueve el análisis de otros proyectos de ficción creados por mujeres, para conocer su repercusión en la sociedad actual y valorar la influencia de sus creadoras en la configuración de un nuevo panorama televisivo desde dicha perspectiva de género.

Notas

ⁱ Texto original: “it is impossible to give definite answers to these questions about the proportions of men and women on screen and in the workforce” (Thurmim, 2004: 176). Traducción propia.

ⁱⁱ Texto original: “looking back at those decades of change and turbulence, I’m amazed by how little of this translated to the TV screen –and how few women had creative control over the shows American watched” (Press, 2018: 1). Traducción propia.

ⁱⁱⁱ Texto original: “despite the recent spate of high-profile, Zeitgeist-defining shows conceived, written, and starring women, television remains a male-dominated industry” (Press, 2018: 3). Traducción propia.

^{iv} Texto original: “The overwhelming majority of those who make decisions about matching creative talent to commercial projects are men” (Bielby y Bielby, 1996: 249). Traducción propia.

^v Texto original: “most fail to address the hiring practices that keep women out of positions of power, instead choosing to offer workshops, mentorships, and classes that treat women’s inequality as if it is a by-product of insufficient training, not bias” (Martinez, 2017: 86). Traducción propia.

^{vi} Texto original: “when women become writer-producers of ongoing series, the number of women writers employed increases substantially” (Bielby y Bielby, 1996: 250). Traducción propia.

^{vii} Texto original: “women in positions of power tend to support and hire women more often. Without women in key hiring roles, it becomes more difficult to women to get

hired across the board, in writer positions or other staff positions” (Martinez, 2017: 87). Traducción propia.

^{viii} Texto original: “it’s as ever-expanding circle in which powerful female showrunners can enable others to create cultural images and narratives that inspire the next generation of powerful women” (Press, 2018: 3). Traducción propia.

^{ix} Texto original: “programs employing one or more women writers or creators are more likely to feature both female and male characters in interpersonal roles whereas programs employing all-male writers and creators are more likely to feature both female and male characters in work roles” (Lauzen et al., 2008: 200).

^x Texto original: “All of this work on the forms feminism takes in contemporary US television texts expands the significant research examining the representation and circulation of feminist ideas in media. Feminist media scholarship must adopt new ways to identify and explore textual developments as theorists recognize new ways of understanding relations of power and gender circulating in societies, and the women living in those societies redefine their concerns and priorities” (Lotz, 2001: 117). Traducción propia.

^{xi} Texto original: “solidified its status in television history as the sitcom that set the standard for representations of independent womanhood” (Dow, 2005: 379). Traducción propia.

^{xii} Texto original: “authority was never in question, on-screen or behind the scenes” (Press, 2018: 5). Traducción propia.

^{xiii} Texto original: “These series constitute a cycle, which I call *feminist cinematic television*. They are largely written and directed by women with a strong authorial vision. They employ a range of aesthetics that draw on or reference cinema. These women-centric series operate across genres, distribution platforms, styles, formats, and race and class lines. Yet the series are united in their engagement with feminist ideas and issues, and how they play with the dissolving boundaries between television and cinema. This cycle is defined by the cinematic tendency of each series, their authorship, and their feminist sensibility” (Ford, 2018b: 17). Traducción propia.

^{xiv} Texto original: “it seems that TV –and especially cable and streaming TV- are affording women more chances than are feature films to be creative executives, to tell different types of stories from female (and hopefully feminist) point of view” (Benshoff, 2016: 164). Traducción propia.

^{xv} Texto original: “you can still be a woman and still be soft ... but be tough” (Noxon, entrevista en Spicuzza, 2000). Traducción propia.

^{xvi} Spicuzza, Mary, “Lady and the Vamps: ‘Buffy’ writer and UCSC alumni Marti Noxon knows that when your Valentine sweetheart is a 240-year-old vampire--well, love hurts”, *Metroactive*, 9 de febrero de 2000. Recuperado de <http://www.metroactive.com/papers/cruz/02.09.00/buffy1-0006.html>

^{xvii} Texto original: “Honestly, I identify the most with Buffy. Not because I can crush things with my hands, or I am super-strong. But because, like Buffy, my love life was a mess for years and years, and I just couldn't get it together. So I'm constantly identifying with her” (Noxon, entrevista en IMDb, 2001). Traducción propia.

^{xviii} IMDb. Marti Noxon. Biography. (2001). Recuperado de https://www.imdb.com/name/nm0637497/bio?ref=nm_ov_bio_sm

^{xix} Variety 500. Marti Noxon. (2018). Recuperado de <https://variety.com/exec/marti-noxon/>

^{xx} Chitwood, Adam, "HBO's 'Sharp Objects' Starts Filming in March; Amy Adams Janis Joplin Biopic Is Dead", *Collider*, 17 de enero de 2017. Recuperado de <http://collider.com/sharp-objects-tv-series-details-hbo-amy-adams/>

^{xxi} Texto original: "the classic home angel/street devil" (Murphy, 2018: 182). Traducción propia.

^{xxii} Framke, Caroline, "The Slow, Steady, Brilliant Burn of 'Sharp Objects' (Column)", *Variety*, 27 de Agosto de 2018. Recuperado de <https://variety.com/2018/tv/columns/sharp-objects-finale-review-why-show-matters-1202917340/>

^{xxiii} Texto original: "Many of the show's most effective thematic conceits are underlined by recurring visual motifs that reinforce this sense that *Sharp Objects*, in classic gothic fashion, is all about this painful process of unlocking and interpreting that which has hitherto been forcefully repressed within Camille's damaged psyche" (Murphy, 2018:181). Traducción propia.

^{xxiv} Texto original: "one of the most daring and complex shows of the year" (Framke, 2018). Traducción propia.

^{xxv} Rotten Tomatoes. *Sharp Objects*. (2019). Recuperado de https://www.rottentomatoes.com/tv/sharp_objects/s01

^{xxvi} Barraclough, Leo, "Amazon Acquires Comedy Series 'Fleabag' From 'Broadchurch's' Phoebe Waller-Bridge", *Variety*, 19 de mayo de 2016. Recuperado de <https://variety.com/2016/digital/global/amazon-fleabag-phoebe-waller-bridge-1201778666/>

^{xxvii} Texto original: "[It] is the embodiment of a female-led project. It is not about telling stories of strong women necessarily. There's just so many flavours of men's stories that are represented in hero or antihero roles, so it is time to start telling stories where the many shades of being female are being represented, and we've only just started to do that. There is a marvellous sea change happening where we are profoundly shifting away from an invisible, unconscious assumption that the big stories have men at the center, and anything else is a subset of that" (Barnett, entrevista en Stewart, 2018). Traducción propia.

^{xxviii} Clarke, Stewart, "Phoebe Waller-Bridge Twists the Spy Genre With BBC American's Thriller 'Killing Eve'", *Variety*, 2018b. Recuperado de <https://variety.com/2018/tv/features/phoebe-waller-bridge-sandra-oh-killing-eve-1202742904/>

^{xxix} Clarke, Stewart, "'Killing Eve': Phoebe Waller-Bridge to Produce Season 2 With New Writer, Directors (EXCLUSIVE)", *Variety*, 27 de julio de 2018a. Recuperado de <https://variety.com/2018/tv/news/sandra-oh-killing-eve-season-two-phoebe-waller-bridge-1202886835/>

^{xxx} Otterson, Joe, “HBO Orders Comedy ‘Run’ From Phoebe Waller-Bridge, Vicky Jones to Series, *Variety*, 6 de marzo de 2019. Recuperado de <https://variety.com/2019/tv/news/hbo-run-phoebe-waller-bridge-vicky-jones-1203156806/>

^{xxxi} Texto original: “There was a meeting at one point where someone actually said, ‘We can’t have too many women,’ meaning it will look unbelievable, I was like, ‘What the f— are you talking about?’ Not if it’s written well and shot well” (Waller-Bridge, entrevista en Stewart, 2018b). Traducción propia.

^{xxxii} Rotten Tomatoes. *Killing Eve*. (2019). Recuperado de https://www.rottentomatoes.com/tv/killing_eve

Referencias bibliográficas

Banks, M. J. (2013). *I Love Lucy: The Writer-Producer*, en Thompson, E. & Mittell, J. (Eds.). *How to watch television*. New York: New York University Press; 244-252.

- (2015). *The Writers. A History of American Screenwriters and their Guild*. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press.

Benshoff, H. M. (2016). *Film and television analysis*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group.

Bielby, D. D. & Bielby, W. T. (1996). Women and Men in Film. Gender Inequality Among Writers in a Culture Industry. *Gender & Society*, 10(3), 248-270. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/189696>

Bordwell, D. & Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Brunsdon, C. (1995). The Role of Soap Opera in the Development of Feminist Television Scholarship, en Allen, R. C. (Ed.). *To be Continued... Soap Operas around de World*. New York: Routledge; 49-65.

Butler, J. G. (2012). *Television. Critical Methods and Applications*. New York and London: Routledge.

Caldwell, J.T. (2008). *Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. London: Duke University Press.

Carrasco-Campos, A. (2010). Teleseries: géneros y formatos. Ensayo de definiciones. *Miguel Hernández Communication Journal*, 1(9), 174-200. Recuperado de <http://rev.innovacionumh.es/index.php?journal=mhcj&page=article&op=view&path%5B%5D=22&path%5B%5D=42>

Cascajosa, C. (2010). Mujeres creadoras de ficción televisiva en España, en Sangro-Colón, P. & Plaza, J.F. (Eds.). *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneas*. Barcelona: LAERTES;177-197.

- (2016). *La cultura de las series*. Barcelona: Laertes.

Casetti, F. & Di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

Chicharro-Merayo, M. (2013). Representaciones de la mujer en la ficción postfeminista: *Ally McBeal*, *Sex and the City* y *Desperate Housewives*. *Papers* 98, (1), 11-31. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.5565/rev/papers/v98n1.469>

Dow, B. J. (2005). "How Will You Make it on Your Own?": Television and Feminism Since 1970, en Wasko, J. (Ed.). *A Companion to Television*. Oxford: Blackwell Publishing; 379-394.

Ford, J. (2018a). Feminist cinematic television: Authorship, aesthetic and gender in Pamela Adlon's *Better Things*. *Fusion Journal*, (4), 16-29. Recuperado de <http://www.fusion-journal.com/feminist-cinematic-television-authorship-aesthetics-and-gender-in-pamela-adlons-better-things/>

- (2018b). Rebooting *Roseanne*: Feminist Voice across Decades. *M/C Journal, A Journal of Media and Culture*, 21(5). Recuperado de <http://journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/view/1472>

Glascok, J. (2001). Gender roles on prime-time network television: Demographics and behaviors. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 45(4), 656-669. Recuperado de https://doi.org/10.1207/s15506878jobem4504_7

Henderson, F. D. (2011). The Culture Behind Closed Doors: Issues of Gender and Race in the Writers' Room. *Cinema Journal*, 50(2), 145-152. Recuperado de <http://muse.jhu.edu/article/420656>

Karlyn, K. R. (1990). *Roseanne*: unruly woman as domestic goddess. *Screen*, 31, 408-419. Recuperado de http://www.samfeder.com/PDF/10_Roseanne_UnrulyWomanAsDomesticGoddess.pdf

- (2011). *Unruly Girls, Unrepentant Mothers: Redefining Feminism on Screen*. Austin: University of Texas Press.

Kuhn, A. (1984). Women's Genre. *Screen*, 25(1), 18-28. Recuperado de <https://doi.org/10.1093/screen/25.1.18>

Lauzen, M.M. & Dozier, D.M. (2004). Evening the Score in Prime Time: The Relationship Between Behind-the-Scenes Women and On-Screen Portrayals in the 2002-2003 Season. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 48(3), 484-500. Recuperado de https://doi.org/10.1207/s15506878jobem4803_8

Lauzen, M. M., Dozier, D. M. & Horan, N. (2008). Constructing Gender Stereotypes Through Social Roles in Prime-Time Television. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 52(2), 200-214. Recuperado de <https://doi.org/10.1080/08838150801991971>

Levine, E. (2013). *Grey's Anatomy- Feminism*, en Thompson, E. & Mittell, J. (Eds.). *How to watch television*. New York: New York University Press; 139-147.

Long, M. L. & Simon, R. J. (1974). The roles and statuses of women on children and family TV programs. *Journalism Quarterly*, 51, 107-110. Recuperado de <https://doi.org/10.1177/107769907405100117>

López-Gutiérrez, M. L. & Nicolás-Gavilán, M. T. (2015). Análisis narratológico de series de televisión. Construcción de un modelo. *XXVII AMIC Encuentro Nacional Querétaro 2016*. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Asociación Mexicana de

Investigadores de la Comunicación, México. (pp. 2375-2395). Recuperado de <http://amic2015.uaq.mx/index.php/memorias-de-trabajo>

Lotz, A. D. (2001). Postfeminist Television Criticism: Rehabilitating Critical Terms and Identifying Postfeminist Attributes. *Feminist Media Studies*, 1(1), 105-121. Recuperado de <https://doi.org/10.1080/14680770120042891>

Martinez, D. (2017). *Funny Business: Women Comedians and the Political Economy of Hollywood Sexism* (Thesis). University of Oregon, Oregon.

Marzal-Felici, J. & Gómez-Tarín, F.J. (2007). *Metodología de análisis del film*. Madrid: Edipo.

Median, P., Aran, S., Munté, R-A., Rodrigo, M. & Guillén, M. (2010). La representación de la maternidad en las series de ficción norteamericanas. Propuesta para un análisis de contenido. *Desperate Housewives y Brothers & Sisters*. Comunicación y desarrollo en la era digital. *Congreso AE-IC*. Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Málaga. Asociación Española de Investigación de la Comunicación, Málaga, España. (pp. 175-191). Recuperado de <http://fama2.us.es/fco/congresoaeic/137.pdf>

Murphy, B. M. (2018). Film/Television Review Essay. Hereditary (DIR. BY Ari Aster, 2018) and *Sharp Objects* (HBO, 2018). *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, 17, 179-185. Recuperado de https://irishgothic horror.files.wordpress.com/2018/10/ijghs-17-final-full-issue_oct31-179-185.pdf

Patrick, S. (2017). Breaking Free?: Domesticity, Entrapment, and Postfeminism in *Unbreakable Kimmy Schmidt*. *Journal of American Culture*, 40(3), 235-248. Recuperado de <https://doi.org/10.1111/jacc.12739>

Press, J. (2018). *Stealing the Show: How Women are Revolutionizing Television*. New York: Atria Books.

Priggé, S. (2005). *Created By... Inside the Minds of TV's Top Show Creators*. Los Angeles: Silman-James Press.

Sánchez-Noriega, J.L. (2006). *Historia del cine*. Madrid: Alianza Editorial.

Thurmim, J. (2004). Women, Work, and Television, en Thurmim J. (Ed.). *Investing Television Culture. Men, Women, and the Box*. Oxford & New York: Oxford Television Studies; 170-196.

Tous-Rovirosa, A. (2011). Los rostros de la mujer en la televisión de los EE.UU. Tradición, feminismo y post-feminismo en las series estadounidenses (1950-2010). *III Jornadas sobre Mujeres y Medios de Comunicación*. Universidad del País Vasco. País Vasco, España. (pp. 187-202). Recuperado de https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/22385/III%20Jornadas%20sobre%20Mujeres%20y%20Medios%20de%20Comunicaci%C3%B3n_2011.pdf?sequence=1

Warner, K. J. (2015). The Racial Logic of *Grey's Anatomy*: Shonda Rhimes and her "Post-Civil Rights, Post-Feminist" Series. *Television & New Media*, 16(7), 631-647. Recuperado de <https://doi.org/10.1177/1527476414550529>

Weissmann, E. (2016). Women, Television and Feelings: Theorising Emotional Difference of Gender in *SouthLand* and *Mad Men*, en García, A. N. (Ed.). *Emotions in Contemporary TV Series*. London: Palgrave Macmillan; 87-101.

Woods, F. (2015). Girls talk: authorship and authenticity in the reception of Lena Dunham's *Girls*. *Critical Studies in Television*, 10(2), 37-54. Recuperado de <https://doi.org/10.7227/CST.10.2.4>